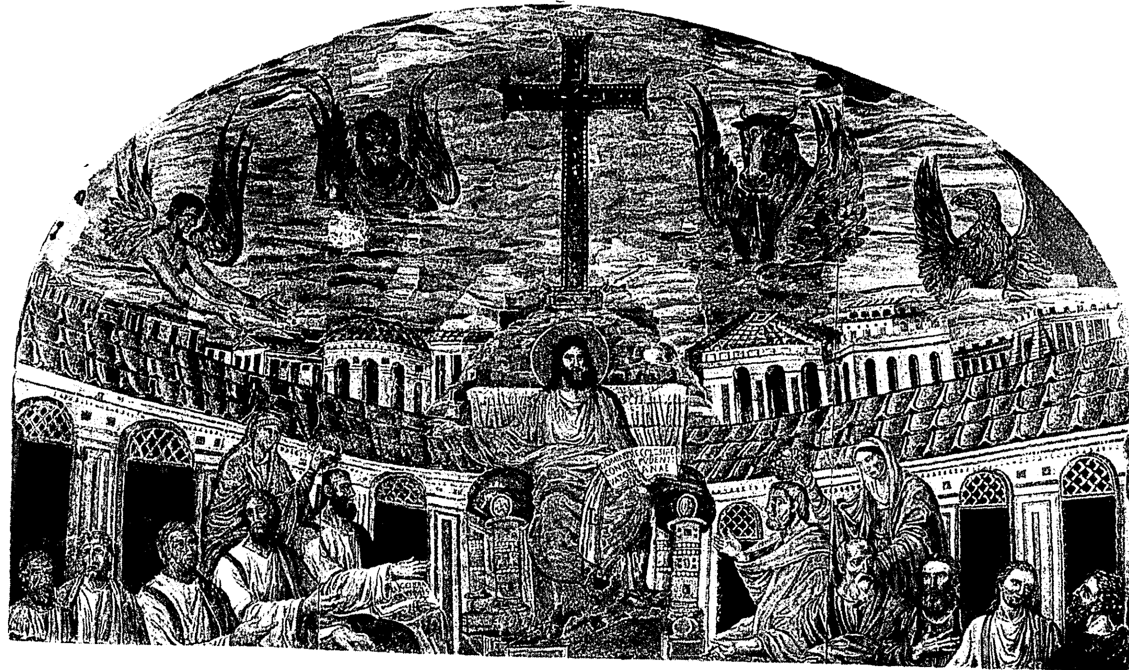
PROF. DR. H. ACHELIS

DER ENTWICKLUNGSGANG DER ALTCHRISTLICHEN KUNST



P H



Apsis in S. Pudenziana, Rom. Nach Wilpert Mosaiken III 42—44

DER ENTWICKLUNGSGANG DER ALTCHRISTLICHEN KUNST

VON

H. ACHELIS
O. PROFESSOR A. D. UNIVERSITÄT LEIPZIG

MIT 5 TAFELN



1 · 9 · 1 · 9
VERLAG VON QUELLE & MEYER / LEIPZIG

Ohlenrothsche Buchdruckerei
Georg Richters
Erfurt

Vorwort.

Wer in die Katakomben und Basiliken eintritt, bedarf einen Schlüssel, um ihre Bildwerke zu verstehen. Ich habe mich bemüht, auf den nachfolgenden Blättern die geschichtlichen und kunstgeschichtlichen Voraussetzungen, auf denen die altchristliche Kunst ruht, kurz zu kennzeichnen und ihre Entwicklung zu skizzieren. Es ist meine Antrittsvorlesung, die ich am 17. Mai 1919 in der Aula der hiesigen Universität gehalten habe. Wie sie von vornherein für ein größeres Publikum bestimmt war, so mag sie vielleicht dazu dienen, Liebhabern des christlichen Altertums das Verständnis zu erleichtern und ihm neue Freunde zu gewinnen.

Leipzig, im Mai 1919.

Hans Achelis.

Inhalt.

Um die Geschichte der altchristlichen Kunst zu zeichnen, steht uns eine Fülle von Denkmälern aus allen Jahrhunderten des christlichen Altertums zur Verfügung. Die Malereien der römischen Katakomben gehen in ihren ältesten Produkten ins zweite Jahrhundert, wenn nicht gar ins erste zurück, und sie führen uns bis zum Ende des vierten Jahrhunderts hinauf, bis in die Zeit, wo die engen Grüfte vor den Toren Roms ihre Bestimmung geändert hatten, und aus Gemeindefriedhöfen zu Memorien der Märtyrer geworden waren. Im vierten Jahrhundert setzt die große Menge der marmornen Sarkophage ein, die uns Rom, Oberitalien, Gallien, Spanien und Nordafrika erhalten haben. Ihre reichen Skulpturen zeigen die christliche Kunst des vierten und fünften Jahrhunderts, und sie reichen in ihren ravennatischen Vertretern hinab bis ins sechste und siebente Jahrhundert, wo sich dann bald die ersten Erzeugnisse der langobardischen Skulptur ihnen anschließen. Ebenfalls mit der Zeit Konstantins beginnt die schimmernde Pracht der Mosaiken in den christlichen Basiliken zu erstrahlen. Von den ältesten Exemplaren im Mausoleum der Konstanza in Rom schließt sich eine fast ununterbrochene Reihe in Rom, Ravenna, Konstantinopel und wiederum in Rom bis in die Zeiten der deutschen Hohenstaufen.

Die Fresken der Katakomben ermöglichen es uns, die Entstehung der christlichen Kunst zu belauschen.

Wir können beobachten, wie die christliche Grabkunst aus der Dekorationsmalerei der Antike herauswächst als ihr letzter Sproß, wie sich in der griechisch-römischen Form ein christlicher Inhalt herausbildet, zuerst bescheiden in der dekorativen Hülle verborgen, so daß er nur dem geübten Auge bemerkbar ist, bis dann der Kern die Schale sprengt, das Gegenständliche immer bedeutsamer und einseitiger wird, und mit der gewaltigen Predigt von den letzten Dingen an den Wänden der Gotteshäuser endet. Über hundert bemalte Grabkammern und fast ebenso viele Einzelgräber, alle metertief in den braunen Tuffboden der Campagna eingegraben an den Seiten der endlos langen Katakombengänge, zeigen uns die Kunst der ersten christlichen Generationen. Die christlichen Dekorationsmaler überspannten die Decken und die Wände der kleinen Grabkammern mit einem leichten Netz von Ranken und Linien, und in die Felder, die sie umschlossen, setzten sie kleine Füllfiguren, zunächst bedeutungslose Dekorationsmotive, aber bald immer mehr Bilder aus der biblischen Geschichte. Es sind kleine Szenen mit möglichst wenigen Figuren, die mit den einfachsten Mitteln und großer Naivität, und doch nicht selten sprechend deutlich, uns den Inhalt der heiligen Geschichten vor Augen stellen. Dieselben Bildchen sind dann immer wiederholt worden, von denselben Malern wie von ihren Kollegen und Nach-

folgern, so daß, wer eine Anzahl von Katakomben durchwandert, immer wieder alten Bekannten an den Wänden und Decken begegnet. Wenn wir versuchen, sie zu klassifizieren, müssen wir zunächst die Dekorationsstücke aussondern, die aus der vorchristlichen Zeit herübergenommen sind, die kleinen Flügelknaben, die Masken und Köpfe, die Pfauen und anderen Vögel, die vier Jahreszeiten und die landschaftlichen Motive, die wir ebenso, nur sehr viel besser gemalt in Pompeji und anderen antiken Häusern und Gräbern finden. Wir müssen ferner ausscheiden die individuellen Bilder, die uns den Verstorbenen zeigen, wie er im Leben sich darstellte, entweder in seinem Beruf oder in seiner religiösen Betätigung. Wir sehen die verschiedensten Handwerker, Bäcker, Böttcher, Schiffer, einen Fuhrmann, eine Gemüsefrau, einen Wagenlenker, Soldaten, und viele Totengräber, die sich hier zu Hause fühlten, aber noch weit mehr Frauen mit betend erhobenen Händen und Männer, ebenfalls im Gebet oder in der Lektüre der Heiligen Schrift vertieft. Daneben Familienbilder im Großen und im Kleinen, zuweilen auch einschneidende Ereignisse aus dem Leben der Bestatteten, so seine Taufe, die den Wendepunkt seines Lebens bedeutete, oder einen Schiffbruch, dem der Besitzer der Grabkammer glücklich entronnen war. Die Erzählungen aus dem persönlichen Leben verlieren sich zuweilen derartig ins Spezielle, daß

sie für uns nicht mehr zu verstehen sind. Sondern wir aber diese beiden Klassen aus, die dekorativen Motive und die individuellen Bilder, so bleibt eine Anzahl von biblischen Darstellungen übrig, die wir den eisernen Bestand der Katakombenkunst nennen können. Es sind kurz folgende Bilder:

Der Sündenfall im Paradiese,
Noah in der Arche,
das Opfer Abrahams,
Moses zieht seine Schuhe aus vor der Erscheinung Gottes,
das Mannawunder,
Moses schlägt Wasser aus dem Felsen,
die Himmelfahrt des Elias,
Hiob im Elend,
die drei Jünglinge weigern sich, das Bild Nebukadnezars anzubeten,
die drei Männer im feurigen Ofen,
Daniel in der Löwengrube,
Susanna wird von den beiden Alten im Garten überfallen,
die Geschichte des Jonas, in drei bzw. vier Szenen,
Tobias mit dem Fisch (?)

Ebenso viele Bilder sind dem Neuen Testament entnommen:

die Magier entdecken den Stern und sie beschenken Maria und das Kind,
die Taufe Christi,
die Heilung des Gichtbrüchigen,
das blutflüssige Weib,
das Speisungswunder,
Christus und die zwölf Apostel nach Matthäus 19, 28,
die klugen und die törichten Jungfrauen,
die Verleugnung Petri,
die Blindenheilung,
der Gute Hirt nach Lukas 15,
die Hochzeit von Kana,
die Samariterin am Brunnen (?) und
die Auferweckung des Lazarus.

Damit ist der biblische Zyklus geschlossen. Die Bilder sind alle dem griechischen Alten Testament und den Evangelien entnommen. Eine ganz seltene Ausnahme ist es, wenn eine Katakombe in Neapel einmal ein Bild aus den Apokryphen des Neuen Testaments bringt, die turmbauenden Jungfrauen nach der Vision des Hermas. Die Bilder kommen in sehr verschiedener Häufigkeit vor, der Gute Hirt gegen hundertmal, das Quellwunder in 70, die Jonasgeschichte und die Auferweckung des Lazarus in einigen 50 Wiederholungen; dagegen ist der Mannaregen, die Himmelfahrt des Elias und die Verleugnung Petri nur in je einem Exemplar vorhanden. Bei häufigen Wiederholungen bildet sich schnell ein fester Typus der Darstellung aus, von dem sich nur einige fähigere Maler zu emanzipieren wissen.

Wenn wir nun nach der Bedeutung dieser Bilder fragen, so ist es zunächst deutlich, daß sie nicht um ihrer selbst willen immer wieder an die Wände gemalt worden sind. Die Maler wollten nicht die biblische Geschichte illustrieren, sondern sie wollten bestimmte allgemeine Gedanken in den Bildern zum Ausdruck bringen. Man spricht nicht mit Unrecht von dem symbolischen Charakter der ältesten christlichen Kunst. Mag der Ausdruck glücklich gewählt oder nicht ganz zutreffend sein, er bringt jedenfalls die richtige Erkenntnis zum Ausdruck, daß die Aus-

wahl des Bilderkreises der Katakomben nach bestimmten Gesichtspunkten erfolgt ist.

Um diese Gesichtspunkte zu ermitteln, bedarf es einer genauen Kenntnis der alten Kirche. Es verbietet sich jedes äußerliche Verfahren, das etwa darin bestehen könnte, daß man Stellen aus kirchlichen Schriftstellern mit den Malereien der römischen Handwerker konfrontierte und die einen aus den anderen zu verstehen suchte, wie das oft genug geschehen ist. Wir haben es hier mit einer Volkskunst zu tun, die den Gedankengängen der Kirchenväter ganz fern stand. Man muß das christliche Gemeindeleben kennen, um hier mitreden zu können. Man muß wissen, was die Herzen des christlichen Mittelstandes bewegte, um zu begreifen, was sie auf ihre Gräber malten. Eine gewisse Feinfühligkeit ist dazu notwendig, um den Pulsschlag der Volksseele zu vernehmen. Wer ihn aber einmal vernommen hat, wird Freude darüber empfinden, wie über jede echte Äußerung des religiösen Lebens.

So vorbereitet müssen wir an diese Bilder herantreten.

Als erste Gruppe schält sich leicht heraus eine Anzahl von Wundergeschichten, die alle die Errettung des Gläubigen vom Tode vor Augen führen. Noah wurde mit seiner Familie als der einzige aus der großen Sündflut gerettet, Isaak wurde auf Gottes Geheiß vor dem Messer seines Vaters Abraham be-

wahrt, die drei babylonischen Knaben blieben im feurigen Ofen wohlbehalten, wie Daniel in der Löwengrube, Susanna wurde durch Daniel von dem Todesurteil befreit, Jonas war drei Tage und drei Nächte im Bauche des Fisches, Lazarus wurde durch den Herrn selbst vom Tode zum Leben zurückgerufen und Elias fuhr in einem feurigen Wagen gen Himmel. Es ist die Überwindung des Todes, die uns in diesen Bildern vor Augen geführt wird. Jedesmal wird uns der Moment der Errettung zur Anschauung gebracht, wie Christus mit dem Stabe die Mumie des Lazarus anrührt, wie die Hand Gottes den erhobenen Arm des Vaters Abraham zurückhält; Noah, Daniel und Susanna bezwingen durch ihr Gebet das Todesschicksal, und wo die Malerei einmal den Gedanken des Schutzes nicht deutlich genug zum Ausdruck zu bringen schien, wie bei den drei Männern, die von Flammen umlodert in ihrem Ofen stehen, da fügte der Maler zum Verständnis des Beschauers eine kleine Hilfe hinzu, eine Hand Gottes, die von oben in die Flammen hineinragt, eine Taube mit dem Ölzweig oder den Engel des Herrn, der vor dem Feuer bewahrte. Wir verstehen diese Bilder, ohne einer gelehrten Erklärung zu bedürfen. An Christengräbern wird die Überwindung des Todes gepredigt. In derselben Weise, wie die christlichen Apologeten ihre Beweise aus der Heiligen Schrift sammelten, um dem heidnischen Publikum die

christliche Lehre von der Auferstehung des Fleisches einleuchtend zu machen, so richten hier die christlichen Maler die Herzen der Trauernden mit der Christenhoffnung auf.

Der Gedanke an die Auferstehung ist der nächstliegende in den Katakomben; er findet sich im christlichen Grabschmuck aller Zeiten wieder. Eine zweite Gruppe von Bildern führt uns tief hinein in Kämpfe, die sich im Schoß der römischen Gemeinde des dritten Jahrhunderts abspielten, in den Streit um die Bußdisziplin. Die römische Gemeinde hatte seit dem zweiten Jahrhundert für ihre Mitglieder das Gesetz aufgestellt, daß bestimmte schwere Sünden den Ausschluß auf Lebenszeit nach sich zögen, und sie hatte in Anlehnung an das Aposteldekret als Todsünden bezeichnet die Hurerei, den Abfall vom Glauben und den Mord. Als die Gemeinde in der Zeit der severischen Kaiser über den Rahmen einer kleinen Gemeinschaft hinauswuchs und manche Glieder aufnahm, die sie in früheren Zeiten von sich gewiesen haben würde, erhoben sich lebhafte Debatten über den Ausschluß der Fleischessünder, und der Bischof Kallistus sah sich genötigt, ihnen die Wiederaufnahme zu gewähren, freilich unter entrüstetem Widerspruch anderer kirchlicher Wortführer. Die Situation wiederholte sich nach der ersten allgemeinen Christenverfolgung unter dem Kaiser Decius. Die Zahl der Christen, die unter den

Zwangsmitteln des Staates ihren Glauben verleugnet hatten, war ungeheuer groß, und fast alle hatten den dringenden Wunsch, nicht auf ewig von der Kirche ausgeschlossen zu bleiben. Wieder gab die bischöfliche Leitung nach und gewährte den Gefallenen nach mehrjähriger Buße die Absolution. Nach der Verfolgung Diokletians kehrten dieselben Verhältnisse wieder. In die Kämpfe um die Bußdisziplin wurden die Wahlen der Bischöfe hineingezogen. Mehrfach standen sich in Rom die Kandidaten der strengen und der milden Partei einander gegenüber, und mehrere Male ereignete es sich, daß der Kandidat der Minorität dem der Majorität nicht weichen wollte, sondern seinen Widerspruch aufrecht erhielt; die Gemeinde zerspaltete sich in Schismen. Ein Denkmal dieser Zeiten ist das Bild des Guten Hirten. Unter den Schriftbeweisen der laxen Partei figurierte die Parabel Lukas 15 an erster Stelle, das Gleichnis vom Sünderheiland, der dem verlorenen Schafe selbst nachgeht und es auf seinen Schultern heimträgt. Wir sehen in den Katakomben, wie der Eifer der Parteien das Bild hin und her zerrte, daß auch die Rigoristen es gelegentlich gebrauchten, um ihren Grundsatz der altkirchlichen Strenge zu illustrieren, ebenso wie zur gleichen Zeit Tertullian sich bemüht, die ihm unbequeme Beziehung der Parabel auf die Sünder zu bestreiten. Damals hat die Partei der Gefallenen auch das Bild des Sündenfalles auf

die Gräber gemalt, um an die allgemeine Verderbnis des menschlichen Geschlechts zu erinnern; die Verleugnung Petri aber ist vielleicht eine Reminiszenz an den erschütterndsten Fall, der sich am Anfang der diokletianischen Verfolgung zugetragen hat, den Abfall des römischen Bischofs Marcellinus, des Bischofs, der sich den Nachfolger Petri nannte. Die Sünde der ersten Eltern und der Fall des großen Apostels sollten die Verfehlungen der Christen in einem milderen Lichte erscheinen lassen.

Eine dritte Gruppe von Bildern schließt sich an die Familienmahle an, die wir nicht selten in den Grabkammern abgebildet sehen. Am Todestage selbst und am Jahrestage des Todes pflegten sich die christlichen Familien, ebenso wie die heidnischen, an den Grabstätten zu versammeln und des verstorbenen Mitgliedes bei gemeinsamem Mahle zu gedenken. Bei den Christen war die Totenfeier mit dem Genuß des Abendmahls verbunden, und es bestand daher die Vorschrift, daß ein Geistlicher der Gemeinde sich an der Familienfeier beteiligte; außerdem lud man Arme ein, um sie an der Mahlzeit teilnehmen zu lassen. Um den eucharistischen Charakter der Totenmahle zu betonen, gab man die Speisung der Fünftausend, die Hochzeit von Kana, das Quellwunder und das Mannawunder des Moses in den Bildern der Grabkammern wieder. Es sind die von Gott gespendeten Mahlzeiten im Alten und



Guter Hirt in Priscilla.



Guter Hirt in Lucina.

Nach Wilpert Malereien 66.

Neuen Testament die Typen des heiligen Mahles der Christen. Die Schenkung der Magier an das Christuskind aber sollte der christlichen Mildtätigkeit zum Vorbild dienen durch den Hinweis, daß in dem Armen vielmehr Christus beschenkt wird.

Das sind die drei Klassen von Katakombenbildern, die sich um die drei Gedanken der Auferstehung, der Sündenvergebung und des Abendmahls gruppieren.

Erst der späteren Zeit der Katakomben gehört ein Bild an, das mehr als alle anderen die Folgezeit beherrschen sollte, das Bild des Weltgerichts, oder, wie man vielleicht präziser sagen sollte, des Totengerichts; denn es wird immer nur das Gericht über den Einzelnen dargestellt, niemals das große Drama am jüngsten Tage. Christus ist der Weltenrichter und die Apostel sind sein Kollegium nach Matthäus 19,28; meistens die Zwölf, die aber öfter auf acht, sechs, vier und zwei reduziert werden; in letzterem Fall sind es Petrus und Paulus, die Patrone Roms, deren Typen in dem Weltgerichtsbilde zuerst festgelegt werden. Der das Urteil empfängt, ist der Verstorbene, und der Spruch Christi ist in allen Fällen gnädig. Die altchristliche Kunst ist weit davon entfernt, das Schicksal der Verdammten auszumalen oder auch nur anzudeuten.

Das Weltgerichtsbild ist der Ausgangspunkt für eine ganze Reihe von folgenreichen Entwicklungen

geworden. Zunächst entsteht innerhalb dieses Bildes der Christustypus, wie zuerst Albert Hauck bemerkt hat. Wir können es im einzelnen beobachten, wie die Maler sich bemühen, die Gestalt Christi aus der Reihe des Apostelkollegiums hervorzuheben, wie seine Gestalt wächst und wie ihm ein stärkerer Haarwuchs gegeben wird, womit der älteste Christustypus, der lang gelockte Jünglingskopf da ist. Auf den Sarkophagen kommt der Vollbart hinzu. Sodann entwickelt sich aus dem Totengericht eine Darstellung des Heiligenkultes. Die Beisitzer des Weltenrichters beginnen mit dem Angeklagten zu sympathisieren. Der Verstorbene stellt sich in den Schutz des Petrus und Paulus, indem er sich in ihrer Mitte an seinem Grabe abbilden läßt; oder wir sehen seinen Eintritt ins Paradies, wo er von freundlichen Heiligen mit offenen Armen empfangen wird. Die Heiligen sind nicht mehr immer die Apostel, wir sehen auch andere, in Rom verehrte Märtyrer und Bischöfe an ihrer Stelle. Wir müssen uns erinnern, daß seit der Zeit der großen Christenverfolgungen die Verehrung der Blutzeugen aufgeblüht war, und daß man sie anrief als Fürsprecher beim Weltgericht. Das Bild geht endlich auch dazu über, uns Christus im Verkehr mit seiner himmlischen Umgebung zu zeigen. Noch in den Katakomben kommt ein Bild vor, wo sich die Märtyrer demütig seinem Throne nahen, um von ihm ihren

Ruhmeskranz zu erhalten — das Thema, das später in den Mosaiken hundertfach variiert wird, gewöhnlich in der Weise, daß Christus den Märtyrern die Kronen aufs Haupt setzt oder daß sie die Kronen zu den Füßen seines Thrones niederlegen.

Wir haben damit den größten Teil des Bilderkreises der Katakomben umschrieben. Wir würden aber einen bezeichnenden Zug unterdrücken, wenn wir nicht zum Schluß noch einmal hervorhöben, wie die christlichen Maler sich bemühen, die herkömmlichen Bilder auf die persönlichen Verhältnisse des Verstorbenen anzuwenden, um sie mit individuellen Zügen zu beleben. Nach antiker Weise identifizieren sie die Helden der Heiligen Schrift mit den Personen der Gegenwart, stellen uns den Patriarchen Noah in der Arche je nach Gelegenheit als Knaben oder als Frau vor, bringen auf dem Schiff des Jonas eine verschleierte Frau als Passagier unter, auf einem Bild des Speisungswunders die Patronin der Grabkammer mit ihrer Familie und ihrem Gesinde; hinter die Schafe des Guten Hirten läßt sich ein Mann und eine Frau malen, um anzudeuten, daß sie auf die Sündenvergebung hoffen. In dieser individuellen Sprache zeigt die altchristliche Grabkunst, so bescheiden sie sonst auftritt, eine Beweglichkeit und eine Mannigfaltigkeit, die sie hoch über andere Zeiten stellen, die technisch vollendetere Grabmäler schufen, ohne die Sprache des Herzens zu verstehen.

Demselben Bedürfnis, die persönlichen Verhältnisse des Toten zur Sprache zu bringen, verdankt eine weitere Anzahl von biblischen Bildern ihren Ursprung, die schon durch ihr seltenes Vorkommen zeigen, daß sie besonderen Umständen gerecht werden sollten. Wir verstehen es, was es heißt, wenn auf einigen Gräbern das blutflüssige Weib, die Heilung des Gichtbrüchigen und des Blinden angebracht ist: die christliche Familie hatte für ähnliche Fälle göttlicher Hilfe zu danken. Der junge Tobias mit dem Fisch in der Hand erinnert an eine Heilung von der Blindheit. Wenn wir Hiob im Elend auf einem Schmutzhaufen sitzen sehen, wie seine Frau ihm auf einer Stange ein Brot reicht, steht uns ein Wandel des menschlichen Glückes vor Augen, wie es sich zu allen Zeiten wiederholt hat. Die Taufe Christi sollte das Vorbild der Christentaufe sein, und die klugen Jungfrauen der Parabel zierten das Grab einer gottgeweihten Jungfrau der Gemeinde. Die Maler wissen mit biblischen Bildern die persönlichen Verhältnisse der Christen zu beleuchten und sie in das Licht des Ewigen zu stellen.

Eine letzte Gruppe von Bildern führt uns schon aus den Katakomben heraus und nimmt die künftige Entwicklung vorweg. In der zweiten Periode der altchristlichen Kunst tritt an Stelle der lebendigen Beziehungen zwischen den Erzählungen der Bibel

und dem Leben der Gemeinde ein gelehrter Zug auf, der sich bemüht, die biblischen Stoffe vollständiger wiederzugeben, ganze Reihen von zusammengehörigen Geschichten zu schaffen, mit einem Wort: ein historisierendes Interesse, das der ältesten christlichen Kunst im ganzen fremd ist. Wir können regelmäßig beobachten, daß der Erzähler seinen Ausgangspunkt nimmt bei irgendeinem der bekannten Bilder und nun Szenen hinzufügt, um eine Serie von zwei, drei und mehr Bildern zu schaffen. Zum Felsenwunder Moses gesellt sich seine Berufung. Die drei Männer im feurigen Ofen weigern sich, das Bild Nebukadnezars anzubeten, und dadurch erhält ihr Feuermartyrium seine Begründung. Die Weisen aus dem Morgenlande entdecken den Stern von Bethlehem, ehe sie das Kind anbeten. Dem Jonaszyklus wird ein viertes Bild hinzugefügt, auf dem die Kürbislaube verdorrt, unter der der Prophet geruht hatte. Diese Bilder alle sind spätere Zusätze zu dem christlichen Bilderkreis, die den ursprünglichen Tendenzen der Katakombenkunst fernstehen. Die historisierende Ausmalung erstreckt sich auch auf die Wiedergabe der alten bekannten Bilder. Bei der Auferweckung des Lazarus sind Apostel zugegen; durch das Quellwunder des Moses werden Soldaten vom Durst befreit; der Ofen der drei babylonischen Jünglinge wird durch einen Kalfaktor geheizt. Es sind lauter kleine detaillierende Züge, wodurch die

alten einfachen Typen zu Geschichtserzählungen ausgemalt werden.

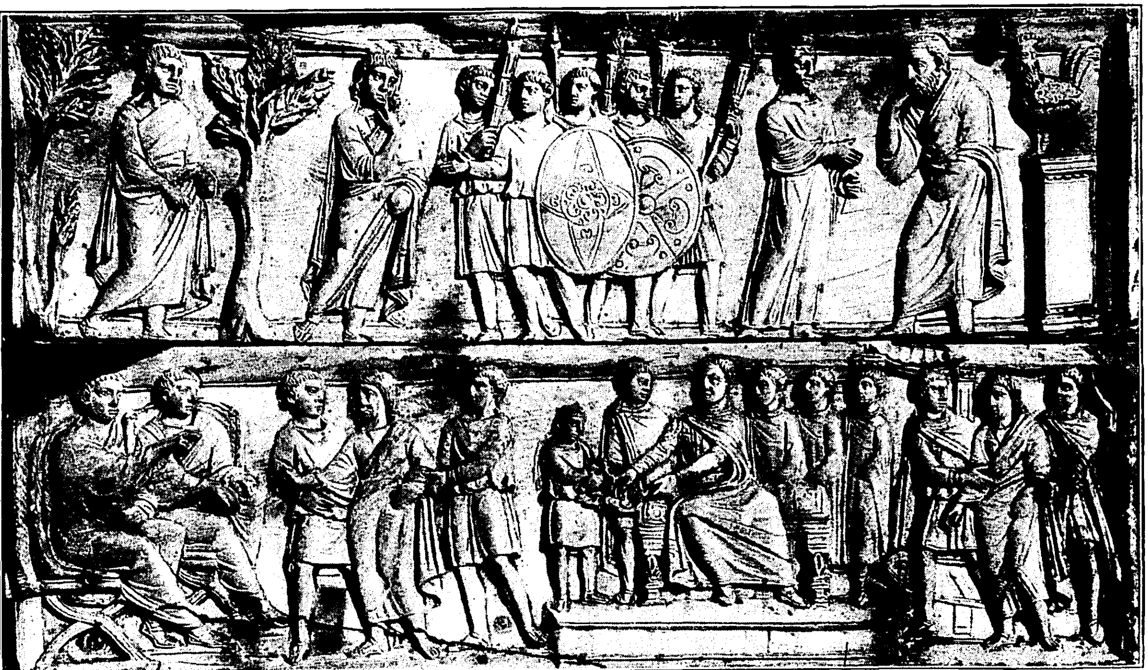
Wir haben damit schon die Grenze der ersten Periode überschritten. Die Katakomben reichen mit ihren Malereien ins vierte Jahrhundert hinein, während der Scheidepunkt der ersten und zweiten Periode im Zeitalter Konstantins liegt. Die Kirche tritt damals aus der Enge ins Weite, aus der Verfolgung in die Weltherrschaft; so streift auch die Kunst die engen Fesseln ihrer sepulkralen Bestimmung von sich, beginnt auf einmal einen erstaunlichen Reichtum zu entfalten und höheren Aufgaben gerecht zu werden. Aus den Grüften der Katakomben tritt sie in die Prunksäle der Basiliken ein. Diese zweite Periode illustrieren uns die Sarkophage und die Mosaiken, die gemeinsam zu behandeln sind.

Wenn wir ihren Bilderkreis mustern, stößt uns zunächst das Gesetz der Historisierung auf, das wir schon in den Ausgängen der Katakombenkunst beobachteten. Was dort in Ansätzen vorhanden war, wird hier zum beherrschenden Prinzip. Die Bildhauer und Mosaizisten führen den Bilderkreis der christlichen Maler fort und gestalten ihn weiter aus. Aus dem Bilde des Sündenfalles im Paradiese entwickelt sich eine biblische Urgeschichte, die sich in vier Bildern entfaltet: Erschaffung des Weibes, Sündenfall, Zuweisung der Arbeit und Opfer Kains und Abels. Zu dem Daniel in der Löwengrube tritt

sein Richterspruch und die Tötung des Bel und des Drachen in Babel. Zu den anbetenden Magiern gesellen sich die Hirten und die Geburt Jesu. Aus der Verleugnung Petri erwächst hier einerseits die Leidensgeschichte Jesu mit dem Einzug in Jerusalem, der Fußwaschung, dem Judaskuß, dem Verhör vor dem Hohenpriester, der Händewaschung des Pilatus, der Dornenkrönung, der Kreuztragung, der Kreuzigung, der Auferstehung und der Himmelfahrt, und andererseits ein Petruszyklus: die Ansage der Verleugnung, seine Verhaftung, seine Auszeichnung durch die Schlüsselübergabe, und das Quellwunder, das in eine Petrusgeschichte umgedeutet und als solche dargestellt wird. Das Bild des Weltgerichts wird ebenfalls in eine Verherrlichung des Petrus verwandelt, indem ihm Christus die Buchrolle überreicht, die er in seiner linken Hand trägt; das katholische Traditionsprinzip hat darin seinen Ausdruck gefunden. So geht es weiter in allen Kunstzweigen der ausgehenden Antike. Die alten Bäume treiben lauter neue Zweige. Ein Katakombenbild nach dem anderen wird der Ausgangspunkt für eine historische Reihe. Auf der Lipsanothek von Brescia finden wir einen reichen Moseszyklus und eine Leidensgeschichte Jesu mit neuen Szenen (s. Taf. III); auf dem Mosaik von San Vitale in Ravenna kleine Serien aus dem Leben des Moses und des Abraham. In S. Apollinare nuovo in Ravenna kommt es zu

einem großen Leben Jesu in sechsundzwanzig Bildern, wovon vierzehn der Leidensgeschichte gewidmet sind. Als Xystus III. den Triumphbogen von S. Maria maggiore in Rom ausschmückte, schuf er das erste Marienleben zum Andenken an das Konzil von Ephesus, das eben das Dogma von der Gottesgebärerin festgelegt hatte: der Keimpunkt der Bilderreihe ist wieder die alte Anbetung der Magier. Mit der Zeit wirft natürlich die historische Malerei die Eierschalen ab. Es kommt zu Illustrationen der biblischen Geschichte, die keinen Anknüpfungspunkt in der sepulkralen Malerei haben. Ich erinnere an die Mosaikgemälde auf den Längswänden von S. Maria maggiore, und an die Miniaturen der Wiener Genesis und des Codex Rossanensis.

Und ebenso tritt der andere Charakterzug des Historizismus, den wir in den Katakomben beobachteten, in der Skulptur in verstärktem Maße auf: die detaillierende Ausmalung der alten Bilder. Dieselben Erweiterungen, die wir oben in der Malerei der späteren Zeit konstatierten, werden von den Bildhauern aufgenommen und fortgeführt; dazu treten nicht weniger bezeichnende neue Fälle. Beim Sündenfall erscheint Gott den gefallenen Eltern im Paradies; ebenso ist Gott selbst bei der Berufung des Moses gegenwärtig. Bei der Erschaffung des Weibes wird gar die Trinität durch drei alte Männer zur Vorstellung gebracht. Dem bekannten Noah-



Teil der Lipsanothek in Brescia. Nach Gräven.

bildchen wird auf dem Kölner Glase ein Rabe und ein schwimmender toter Ochse hinzugefügt, auf dem Trierer Sarkophag die übrigen Mitglieder der Familie Noahs und zahlreiches Getier. Bei Daniel in der Löwengrube finden wir den Habakuk, den ein Engel am Schopf herbeiträgt, um Daniel zu speisen; zuweilen auch den König Nebukadnezar, der Daniel in der Grube besucht. Die Jonasgeschichte wird mit dem Sonnengott und dem Sturmwind ausgestattet, um die Schicksale der Seefahrt des Propheten anzudeuten. Die Himmelfahrt des Elias wird dadurch weiter ausgesponnen, daß der Prophet dem Elisa seinen Mantel zuwirft; dann erscheinen die Knaben von Bethel, die den Kahlkopf verspotten, und die Bärin, die ihnen zur Strafe gesandt wurde. Die Magier treten zum ersten Male mit Kamelen auf; das Kind Jesus liegt in seiner Krippe, die unter dem Dach der Herberge steht; Joseph tritt hinter den Stuhl der Maria. Die Heilung des Gichtbrüchigen wird in zwei Szenen zerlegt: wir sehen zuerst den Moment, wie Christus den Kranken anredet, und dann den Erfolg, wie der Geheilte sein Bett auf der Schulter davonträgt. Bei der Auferweckung des Lazarus ist außer den Aposteln eine Schwester zugegen, die sich Jesus zu Füßen wirft. Die Blindenheilung wird nach dem Bericht des Matthäus orientiert und danach in die Heilung von zwei Blinden umgesetzt. Der Einzug in Jerusalem wird durch

die Zachäusgeschichte vermehrt, die da eigentlich nicht am Platze ist. Und wo bei einem Bild keine neuen Momente zu beobachten sind, da tritt wenigstens eine vermehrte Anzahl von Personen auf, Füllfiguren, die ganz nach Gutdünken hinzugefügt und weggelassen werden können, oder es werden mehrere Szenen ineinander gezogen, wie der Sündenfall und die Zuweisung, die Geburt Jesu und die Anbetung der Magier, was ebenfalls auf eine scheinbare Komplettierung hinausläuft.

Es bedarf keiner besonderen Hervorhebung, daß mit der Historisierung der biblischen Geschichten ein neues Interesse an ihrem Inhalt sich zu entwickeln beginnt. Zunächst bleibt die alte typologische Bedeutung der Bilder auch in der Skulptur noch lebendig. Wie sehr man den Auferstehungsglauben betonte, sehen wir daran, daß die Bildhauer eine Anzahl neuer Typen schaffen, die gerade die Erweckung vom Tode zum Gegenstand haben: die Belebung der Totengebeine nach Ezechiel, die Auferweckung der Tochter des Jairus und des Jünglings von Nain; auch der Hauptmann von Kapernaum ist den Errettungen vom Tode beizuzählen. Der Gute Hirt tritt nicht weniger als bisher in den Mittelpunkt der Darstellung: er wird in möglichst nahe Beziehung zum Bilde des Verstorbenen gesetzt — wir sehen darin den Glauben an die Vergebung der Sünden. Die Mahlszenen dauern auf den Sarko-

phagen fort: sie erinnern uns an die Totenmahle an den Gräbern und die Märtyrerfeste, die im vierten Jahrundert einen solchen Aufschwung nahmen, daß man Anstoß daran nahm. Die alten Gedanken der Katakombenkunst sind also nach wie vor lebendig. Wo aber die Katakombentypen zu Ausgangspunkten für historische Reihen werden, wie es z. B. beim Sündenfall, bei Daniel, bei der Anbetung der Magier und der Verleugnung Petri der Fall ist, da entschwindet die ursprüngliche Beziehung auf den sepulkralen Gedankenkreis, und die Bilder werden lediglich als heilige Geschichten gewürdigt. In den Mosaiken können wir vollends nur von Nachklängen des sepulkralen Bedeutungswertes der Bilder reden, wenn wir etwa in den Baptisterien den Guten Hirten oder die Johannestaufe sehen. An den Bilderreihen ihrer Wände herrscht im übrigen, ebenso wie in den Miniaturen, ein lehrhaftes Interesse vor.

Neben die Historisierung tritt in der nachkonstantinischen Kunst als zweites Entwicklungsgesetz die Allegorisierung. Die biblischen Szenen werden durch Tierbilder oder durch Symbole zur Anschauung gebracht. Den ersten Ansatz dazu finden wir ebenfalls in den Katakomben: das Grab der Jungfrau Celerina zeigt uns Susanna mit den beiden Alten als Lamm unter Wölfen. An der Deutung der drei Tiere ist nicht zu zweifeln, da der Dekorateur erläuternde Beischriften hinzugefügt hat. Ein Bild von drei

Lämmern ebendort scheint dasselbe zu besagen. Damit beginnt die christliche Lämmersymbolik, die für unser Gefühl einen wenig ernsthaften, fast spielerischen Zug an sich trägt. Die älteren und besseren Bildhauer tragen diesem Umstand Rechnung; so der Sarkophag des Junius Bassus vom Jahre 359, der seine Lämmerszenen in die Zwickel der Bögen setzt, wo sie mehr dekorativ wirken: es sind sechs biblische Geschichten, vorgeführt durch Lämmer; oder der Mosaizist des lateranensischen Baptisteriums, der das Lamm Gottes so in die Ecke drückte, daß es kaum zu sehen ist. Eine Vermischung der verschiedenen Katakombenbilder, die seit dem vierten Jahrhundert auftritt, befördert die Allegorie. In der Malerei war der Gute Hirt immer ein echter, rechter Schafhirt der Campagna; in der Skulptur wird es üblich, den Hirten mit dem neugeschaffenen Christustypus auszustatten. Wir haben fortan Christus den Guten Hirten, eine vollendete Allegorie, die bis auf unsere Zeiten gekommen ist. Nun wird aber weiter Christus, der Gute Hirte, mit dem Weltgerichtsbilde verbunden, die Schafe des Hirten mit den zwölf Aposteln identifiziert, und der Weltenrichter Christus selbst als ein Lamm dargestellt, was durch die bekannten Stellen des Alten und des Neuen Testamentes, wo Christus als Lamm bezeichnet wird, nahegelegt war. Fortan bedeuten zwölf Lämmer immer die Apostel, ein Lamm mit

dem Nimbus Christus, wie wir es mehr dekorativ auf den Mosaiken, aber breit und groß auf den späteren Sarkophagen sehen. Zuweilen werden die zwölf Lämmer durch Tauben ersetzt, was auch nicht geschmackvoller ist. Die griechische Kirche hat diese Allegorisierung auf dem Trullanum verboten; im Abendland hat sie das Mittelalter überdauert und sie ist auch der Gegenwart noch nicht fremd geworden.

Neben die Tiersymbolik tritt als ein zweites Beispiel der Allegorisierung der Namenszug Christi oder das Kreuz an Stelle des Erlösers. Die Vision Konstantins vor der Schlacht am Ponte Molle hat hier den Anfang gemacht. Denn nicht Christus selbst, sondern sein heiliges Zeichen erschien dem Kaiser am Himmel. Seitdem ging es als Feldzeichen dem Heere voran, die Soldaten trugen es an ihren Helmen und Schilden, und wir sehen es alsbald in der christlichen Kunst auftauchen. Im allgemeinen wird von dem Kreuz und Monogramm ein maßvoller und verständiger Gebrauch gemacht. Bei der Kreuzigung Christi, wo das antike Gefühl vor einer realistischen Wiedergabe des Aktes zurückscheute, wird der Gekreuzigte durch seinen Namenszug vertreten; ein Kreuz auf dem Weltenthron stellt Gottvater oder Christus in seiner Herrlichkeit dar; bei der Verklärungsgeschichte erscheint ein gemmengeschmücktes Kreuz am Sternenhimmel; die drei

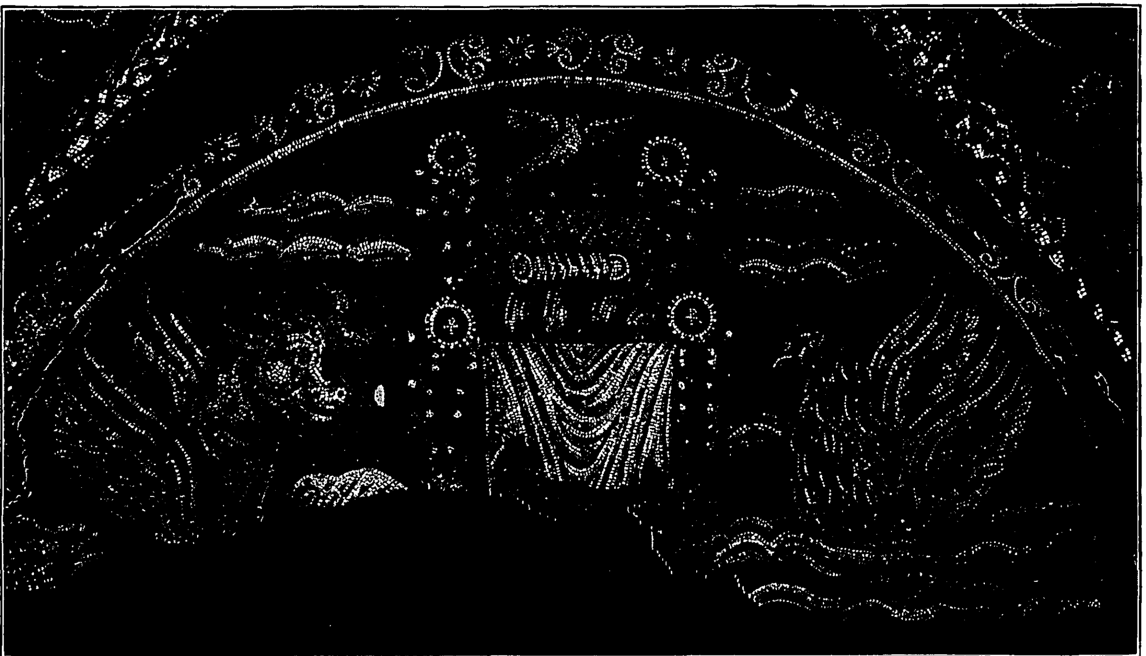
Apostel sind wieder Lämmer. Tritt einmal Christus in menschlicher Gestalt auf, gibt man ihm gern ein Kreuz in die Hand; selbst das Lamm wird mit dem Kreuz ausgestattet. Erst am Ausgange des Altertums tritt ein maßloser Gebrauch der Allegorien auf. Auf den ravennatischen Sarkophagen häufen sich die Kreuze, Lämmer, Pfauen und Palmbäume derartig, und treten in immer neuen Kombinationen auf, daß man sich schließlich fragt, ob die Handwerker noch einen Sinn mit ihren Produkten verbanden oder ob sie mechanisch traditionelle Symbole reproduzierten und variierten. Wir stehen damit am Ende der altchristlichen Kunst.

Der allegorische Zug der späteren Kunst findet seinen Ausdruck nicht selten in einem Biblizismus, einer Abbildung von Metaphern und bildlichen Wendungen, die in der Heiligen Schrift vorkommen. Es zeigt sich hier ein Einfluß der gelehrten christlichen Exegese. Die christlichen Exegeten hatten die vier Tiere in der Vision des Ezechiel als die vier Evangelisten gedeutet; so stellt man jetzt die Evangelisten vor in der Gestalt ihrer symbolischen Tiere. Das Kreuz, umrahmt von den geflügelten Köpfen des Menschen, des Löwen, des Ochsen und des Adlers wird ein beliebter Vorwurf der Mosaizisten. Den Spruch von den Löwen und Ottern im 91. Psalm deuteten die altchristlichen Erklärer auf Christus; darum sieht man unter den Füßen des Weltenrichters

einen Löwen und eine Schlange. Wassertrinkende Hirsche illustrieren das Wort des 42. Psalms; die Bilderrede von der Scheidung der Schafe und Böcke wird realistisch vor Augen gestellt. Die beiden Tiere, die von der Geburtsgeschichte unzertrennlich sind von ihrer ersten Darstellung an bis zum heutigen Tage, der Ochse und der Esel, verdanken ihre Existenz der altkirchlichen Exegese von Jesaja 1, 3 und Habakuk 3, 2, die beide Stellen auf Christus deutete. Die Sarkophagbildhauer behandeln das Wort Jesu an Petrus, daß er ihm die Schlüssel des Himmelreiches geben werde, wie einen geschichtlichen Akt, ebenso wie die Maler und Mosaizisten die Verleihung der Kronen an die Märtyrer. Der Weltenrichter hat zum Stuhl das Himmelsgewölbe, oder er steht auf einem Berge, dem die vier Flüsse des Paradieses entquellen, und in seiner Hand ruht das Buch mit den sieben Siegeln, das der Apokalyptiker Johannes beschreibt. Wo sein Namenszug die Person vertritt, ist das Monogramm von dem A und O, den geheimnisvollen Buchstaben der Offenbarung, begleitet. Den Ausgang und den Endpunkt seines Erdenlebens versinnbildlichen die beiden Städte Bethlehem und Jerusalem. An der Decke der Taufkapelle und des Grabgewölbes erglänzt das Bild des himmlischen Hirten, der seine Schafe auf grüner Aue weidet und zum frischen Wasser führt, der 23. Psalm.

Diese Bilder beruhen auf gelehrtem Schrift-

studium. Um sie zu verstehen, muß man nicht nur bibelkundig sein; man muß in manchen Fällen auch die Auslegung kennen, welche die altchristlichen Kommentatoren den biblischen Texten gaben. Der Allegorismus hat einen ausgesprochen reflektierenden Charakter. Es ist lehrreich, an diesem Punkte die erste Periode der altchristlichen Kunst mit der zweiten zu vergleichen. Die Malerei der Katakomben fand in der Heiligen Schrift Beweise für ihren Glauben und für ihre Sitte, für den Auferstehungsglauben, für die Milderung der Bußdisziplin und für ihre Totenmahle. Es ist ein laienhaftes Verfahren, sich selbst überall in der Bibel wiederzufinden; eine Parallele zur typologischen Exegese der ältesten Kirche, die das Leben Christi und die Erlebnisse der Gemeinde im Spiegel der Heiligen Schriften sah. Demgegenüber ist die nachkonstantinische Zeit gesucht und gelehrt. Sowohl der Historizismus wie der Allegorismus sind von des Gedankens Blässe angekränkelt. Der Historizismus strebt nach vollständiger Wiedergabe der biblischen Erzählungen; der Allegorismus zeigt eine Vorliebe für die Metaphern im biblischen Text und bringt sie zur bildlichen Darstellung — beides sind Charakterzüge einer gelehrten Produktion. Die christliche Kunst ist entstanden in den Kreisen des Handwerks; die Dekorateure der Katakomben sind ihre ersten Propheten; was sie hervorbringen, ist volkstümlich und



S. Prisco bei Capua. Nach Wilpert Mosaiken III 77.

naiv. So bleibt es während der ganzen Zeit der verfolgten Kirche. Als aber die Kirche gesiegt hatte, nahm der Klerus den Handwerkern die künstlerische Betätigung aus der Hand, und bestimmte seinerseits den Inhalt der Kunstproduktion. Aus der Volkskunst wird die kirchliche Kunst. Wir sehen den gelehrten Charakter noch deutlicher, wenn jetzt christliche Gedanken personifiziert werden, oder in den Miniaturen neutestamentliche Bilder durch alttestamentliche Sprüche erläutert werden.

Unsere Zeichnung würde aber der Vollständigkeit entbehren, wenn wir nicht zum Schluß noch eines charakteristischen Zuges gedächten, der die altchristliche Kunst in ihrem ganzen Verlauf begleitet, das lebendige Gefühl fürs Dekorative. Von Anfang an besteht bei den christlichen Malern die Neigung, die Typen des christlichen Bilderkreises nach ihren formalen Qualitäten zu beurteilen und demgemäß zu verwenden. Der christliche Inhalt tritt dabei zurück, die Bedeutung schwindet; aus den Typen des Bilderkreises erwachsen Dekorationsstücke. Der Gute Hirt der Parabel von Lukas 15 wird in ein Hirtenidyll verwandelt: er sitzt im Grünen, stützt sich auf seinen Stock, trägt eine Hirtenflöte in der Hand; um ihn lagern seine Schafe und Ziegen. In Cagliari ist aus der Jonasgeschichte ein kleines Seestück geworden: zwei Schiffe sind mit zahlreicher Mannschaft besetzt; die kleinen nackten Menschen

baden und springen ins Wasser oder treiben ihren Scherz mit einem Schaf; daneben aber sieht man die beiden Hippokampus, und der eine von ihnen trägt noch den Propheten Jonas im Maul. An der Decke der Nunziatella-Katakombe ist das Bild des Weltgerichts in seine einzelnen Bestandteile aufgelöst und auf die verschiedenen Felder verteilt: in der Mitte Christus mit der Buchrolle, in den Seitenfeldern vier Apostel, in den Diagonalfeldern die Verstorbenen, zwei Männer und zwei Frauen. Das Verfahren hat genaue Parallelen in der Dekorationsmalerei Pompejis. Oder es werden Figuren verschiedener Bilder zu neuen Kompositionen vereinigt: Orpheus mit den Schafen des Guten Hirten, der Gute Hirt mit den wassertrinkenden Männern des Quellwunders, Daniel mit Petrus und Paulus, Oranten mit Schafen, der Christus des Weltgerichts mit den Amphoren der Hochzeit von Kana und dem Brotkorb des Speisungswunders, und ebenso eine Orans mit sieben Brotkörben und sechs Wasserkrügen. Durch Vermischung der Typen entstehen neue Bilder; die Maler fassen nicht mehr den Gegenstand und seine Bedeutung auf, ihr Auge haftet lediglich an der Form, mit der sie spielen. So werden endlich aus dem Material der biblischen Bilder Dekorationsstücke zusammengestellt. Man sieht einzelne Schafe, Gruppen von Schafen und Schafe mit Milcheimern; aus dem Jonasbild wird der Hippo-

kampus, aus dem Noahbild die Taube mit dem Ölzweig isoliert, selbst die betenden Männer und Frauen werden dekorativ verwandt; aus dem Speisungswunder stammt der Tisch mit Fisch und Brot und den sieben Brotkörben, und ebenso das Stillleben des Fisches mit dem Brotkorb. Ganz dasselbe sehen wir wiederum in Pompeji, wo die Maler mit Vorliebe die Attribute der Götter zu Ornamentfiguren benutzen. Überhaupt ist der Hang zum Dekorativen ein echt antikes und echt künstlerisches Bestreben, und es ist bezeichnend, daß gerade die fähigeren Künstler sich darin betätigen. Auf den figurierten Sarkophagen sind die Beispiele des Genres seltener. Auf dem Jonassarkophag schließen sich an die Erzählung aus dem Leben des Propheten kleine Fischerszenen an; und das Bild des Guten Hirten reizt auch die Bildhauer zur Illustrierung des Landlebens. Aus den Bildern der Jahreszeiten werden Erntebilder und Jagdszenen herausgesponnen. Und höchst charakteristisch sind die Vermischungen der Typen. Das Lamm — Christus — steht auf dem Berge mit den vier Paradiesesflüssen; aus ihnen trinken die Hirsche des 42. Psalms. Oder: die zwölf Apostel umstehen die allegorische Darstellung der Kreuzigung, und über dem Kopf eines jeden erscheint eine Hand mit der Krone, so daß hier also drei Bilder, der Crucifixus, die Apostel des Weltgerichts und die Krönung der Märtyrer inein-

andergeflossen sind. Und ebenso geht es weiter bei den Mosaizisten. Die zwölf Lämmer—Apostel nehmen den Ausgang ihres Prozessionszuges aus den beiden Städten Bethlehem und Jerusalem, oder sie bewegen sich nicht mehr zum Lamm Gottes hin, sondern zum heiligen Apollinaris, den ersten Bischof Ravennas.

In den großen Mosaiken der Kirchen lebt sich noch einmal die Dekorationskunst der Antike aus. Die einzelnen Motive, die sie aufnehmen, stammen aus gelehrter Überlieferung, aber die ganzen Kompositionen sind von Künstlern entworfen. In der jetzt zerstörten Apsis des lateranischen Baptisteriums war der Gute Hirte erdrückt von goldenem Rankenwerk auf blauem Grunde, in der anderen, noch erhaltenen, füllt das Rankenwerk die ganze Fläche aus. Es ist vergebens, bei den figurenreicheren Bildern nach einheitlicher Gedankenentwicklung zu suchen. Hier schaltet der Künstler und verwendet den ihm überlieferten Formenschatz frei nach seinen formalen und malerischen Qualitäten. Im Baptisterium von Ravenna stehen die Taufe Jesu, die Kronenübergabe der Apostel und der dekorative Rand von Altären und Bischofstühlen ohne inhaltliche Beziehung nebeneinander, wobei natürlich die Beziehung der einzelnen Bilder zur Taufhandlung gewahrt bleibt. In Pudenziana thront Christus mit den zwölf Aposteln in der Mitte zwischen

zwei Allegorien, dem Kreuz—Christus mit den Symbolen der Evangelisten und dem Lamm—Christus mit den Lämmern—Aposteln. In Classis ist die Allegorie der Verklärung zu Häupten des heiligen Apollinaris gesetzt und die Lämmer—Apostel zu seinen Seiten. Die Zeichner der großen Mosaikentwürfe verfügten über den christlichen Bilderkreis mit derselben Suveränität wie die Mosaikarbeiter mit den Stiften ihres Farbenkastens.

Wir sind damit an dem gleichen Punkt der Entwicklung angelangt, den wir oben bei den ravennatischen Sarkophagen konstatierten: die Bedeutung der christlichen Kunst wird aufgehoben durch Gleichgültigkeit gegen ihren Inhalt. Aber sie ist an diesen Extravaganzen nicht zugrunde gegangen. Es sind nur einzelne fähige Köpfe, die so gewaltsam verfahren; der Fluß der Entwicklung wird durch sie nicht dauernd beeinflußt. Erhebliche Reste des Allegorismus der nachkonstantinischen Zeit sind aufs Mittelalter gekommen und damit zu einer neuen Blüte gelangt; der Historizismus führt in den Bibelhandschriften und ihren Miniaturen noch ein langes Leben. Wie die altchristliche Kunst aus der antiken Dekorationskunst hervorgegangen ist, so begleitet sie der dekorative Zug von Anfang bis zum Schluß als das eigentlich künstlerische Element und befähigt sie zu ihren schönsten Schöpfungen.

Wir stehen damit am Schluß unserer Ausfüh-

rungen. Unser Weg hat uns aus den Grüften der Katakomben über die Marmorskulptur der siegreichen Kirche in die Hallen der Basiliken geführt.

Die Kunst der Katakomben hat einen ausgesprochen sepulkralen Inhalt und reicht nur in ihren letzten Ausläufern darüber hinaus. Sie redet an den Gräbern von dem Schicksal der Verstorbenen, ihrem Leben und ihrem Glauben, der Auferstehungshoffnung, der Sündenvergebung, dem Weltgericht und dem Beistand der Heiligen; sie schildert uns nicht minder die Totenfeier der Nachlebenden, ihre eucharistischen Mahle und ihre Wohltätigkeit gegen Arme. Dagegen hat die Kunst der Basiliken den sepulkralen Charakter bis auf wenige Reminiszenzen abgestreift. Sie bietet an ihren Wänden den Besuchern des Gottesdienstes breite Erzählungen aus der Heiligen Schrift als Schriftlesung und Predigt; am Altarhaus Typen des eucharistischen Opfers, in der Taufkapelle Andeutungen des Taufaktes, und überall mysteriöse Allegorien, die dem Charakter des Gotteshauses konform sind, und Ausblicke ins Jenseits, wo Christus mit den Heiligen vereint seine ewige Herrschaft führt.

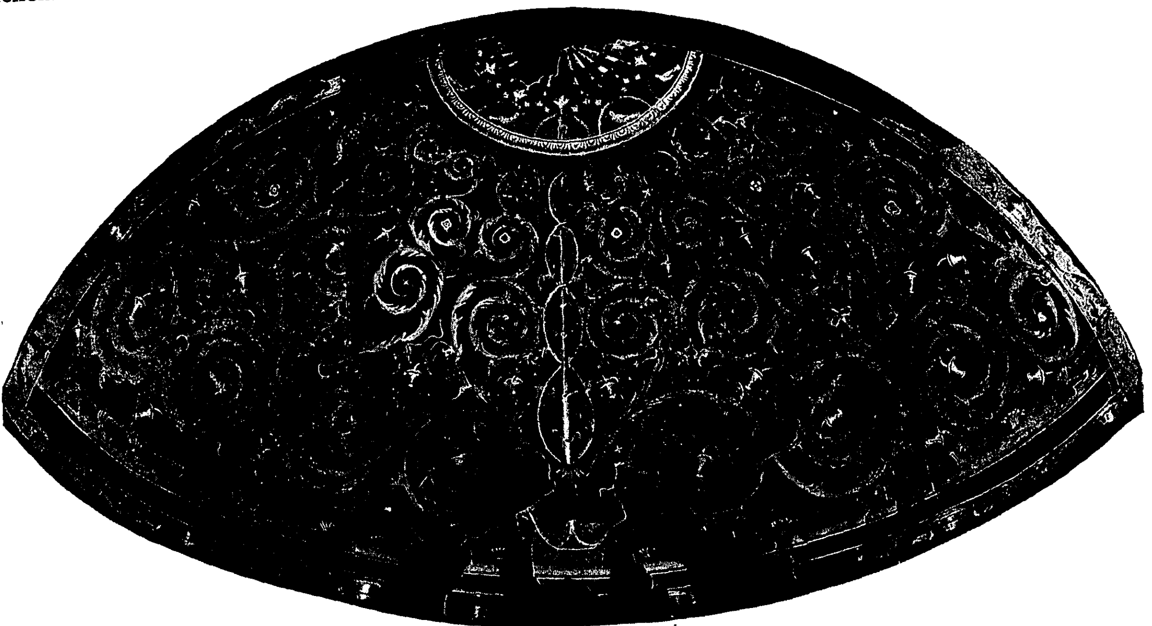
Die Katakomben und Basiliken sind zwei Gebiete, die weit voneinander entfernt sind; die Zeit der Verfolgung und die Zeit des Triumphes steht deutlich vor unseren Augen. Die altchristliche Kunst wechselt ihr Thema, ihren Zweck, ihre Künstler und ihre Auf-

traggeber. Sie beginnt mit Dekorationsmalern, die in ihrer Zeit nicht zu den ersten gehörten, und sie endet mit musivischen Kompositionen, welche die höchsten Leistungen ihrer Zeit darstellen. Die Besitzer der Grabkammern waren römische Handwerker; in den Basiliken sprechen Kleriker und Bischöfe zu uns; Justinian und Theodora treten in Ravenna persönlich uns vor Augen. Unterirdische Gräber, Luxussärge und prunkende Kirchenbauten bezeichnen den Lauf der altchristlichen Kunst.

Und doch ist der Entwicklungsgang, den wir zeichneten, ganz einheitlich. Nach allem, was wir bis jetzt sehen, ist die altchristliche Kunst an den Gräbern entstanden. Hier zuerst und hier allein ist die hebräische Scheu vor bildlicher Darstellung des Göttlichen, die den ersten christlichen Generationen stark im Blute steckte, überwunden worden. Wir kamen nirgends auf den Gedanken, daß neben der sepulkralen noch eine häusliche Kunst der alten Kirche existiert hätte, die der eigentliche Schauplatz der christlichen Malerei gewesen wäre. Das einzige, was sich fortgepflanzt hat, ist die Grabkunst gewesen. Dadurch, daß die Katakomben, die uns allein die Kunst der ersten drei Jahrhunderte erhalten haben, über die Zeit Konstantins hinaus bis tief ins vierte Jahrhundert reichen, konnten wir in ihnen zugleich die Ansätze der folgenden Zeit wahrnehmen. Sowohl für den Historizismus wie für

den Allegorismus fanden wir in den römischen Denkmälern hinreichende Belege. Die Sarkophage aber zeigen die Charakterzüge beider Zeiten, der früheren und der späteren, der Gräberkunst und der Kirchenkunst, in solchem Maße, daß sie als ein vollwichtiges Verbindungsglied zwischen beiden gelten können.

Wir mußten zwischen zwei Perioden der altchristlichen Kunst unterscheiden, die ihre Grenze in der Zeit Konstantins hatten. Die Kunstgesetze, die wir fanden, die Symbolik oder Typologie der ältesten Zeit, der Historizismus und Allegorismus der späteren beziehen sich auf den Inhalt der Bilder, auf ihren christlichen und theologischen Gehalt. Die Äußerungen der Kunst stehen in naher Berührung zu der kirchlichen Entwicklung der betreffenden Perioden. Diese feinen Beziehungen genauer zu erfassen, wird es noch vieler Arbeit der Kirchenhistoriker und Archäologen bedürfen.



Baptisterium des Lateran. Nach Wilpert Mosaiken III 1—3.

Anmerkungen.

S. 7—19. Vgl. meine ausführlichen Ausführungen in den Aufsätzen über „Altchristliche Kunst" in Preuschens Zeitschrift für neutestamentliche Wissenschaft Jahrgang 12 (1911) bis 17 (1916). Ein abschließender Aufsatz über die Darstellung des Weltgerichts wird hoffentlich bald folgen können.

S. 8. Über die Entstehung der altchristlichen Kunst aus der antiken Dekorationsmalerei vgl. Preuschens Zeitschr. 13 (1912), S. 216—224 und 14 (1913), S. 325 ff.

S. 10. Über den Bilderkreis der Katakomben orientiert mit Sicherheit nur J. Wilpert, Die Malereien der Katakomben Roms. Freiburg 1903. Hier sind die Bilder in ihren sämtlichen Wiederholungen einzeln besprochen auf Grund eigener Anschauung. Alle vorhergehenden Arbeiten über den christlichen Bilderkreis sind, soweit sie die Katakomben betreffen, durch Wilperts großes Werk korrigiert oder gar antiquiert worden. Das gilt auch von der, im übrigen bequemen und sorgfältigen Arbeit E. Henneckes, Altchristliche Malerei und altkirchliche Literatur (Leipzig 1896), die auf Grund des damals erreichbaren Materials gearbeitet ist. Der „Empfang des Gesetzbuches", S. 49, und „Die Magier vor Herodes", S. 64, sind zu streichen; die „Szene des Verhörs eines Christen", S. 110, ist ein Susannabild. Eine eindringende Kritik und neue Gesamtauffassung gibt L. v. Sybel, Christliche Antike. Bd. 1. Marburg 1906. — Eine tüchtige Monographie ist E. Becker, Das Quellwunder des Moses in der altchristlichen Kunst. Straßburg 1909. — Die Deutung der Bilder auf die bestimmten biblischen Geschichten ist in den meisten Fällen gesichert und allgemein anerkannt, aber doch nicht in allen. Es sind daher über den Umfang des ältesten christlichen Bilderkreises Meinungsverschiedenheiten vorhanden. Einiges wird wohl immer zweifelhaft bleiben, von den einen so, den anderen so bezogen werden. An Wilperts Deutungen würde ich folgende Abstriche machen. Die „Verkündigung Mariä" ist nicht gesichert, weil sie auf den Sarkophagen nicht vorkommt. Die Repliken von „Christus und der Samariterin" weichen stark voneinander ab und sind schwerlich zusammenzufassen. Die „Tochter des

Jairus" ist nicht genügend deutlich; die „Bedrängung des Moses und Aaron durch die Juden" ganz zweifelhaft. Die „Heilung des Aussätzigen" ist dadurch nicht gesichert, daß der Kranke vor Jesus kniet; es könnte eine Blindenheilung sein. Die „Heilung des Besessenen" würde ich lieber als ein Heilungswunder im allgemeinen bezeichnen. Daß der Kranke nackt ist, ist kein genügender Beweis: in der Parallele von S. Apollinare nuovo ist er gerade bekleidet. Das „Mahl am See Tiberias" ist ein Speisungswunder. Deutungen wie die „Prophezeiung des Bileam" (Num. 24, 17), die „Prophezeiung des Micha" (5, 1), und „Jesaja prophezeit die Geburt des Messias aus der Jungfrau" (7, 14) entsprechen nicht dem Charakter der Katakombenkunst. Das an letzter Stelle gemeinte „Madonnenbild von Priscilla" halte ich eher für ein Familienbild als für ein Bild der heiligen Familie. Die „Dornenkrönung" ist ganz unwahrscheinlich. — Den „David mit der Schleuder" halte ich für das Porträt eines dort bestatteten Knaben; vgl. Preuschens Zeitschrift 14 (1913), S. 338 ff.

Die turmbauenden Jungfrauen bei Garrucci, Storia dell 'arte cristiana Bd. II, Taf. 96, 3; vgl. Preuschens Zeitschrift 14 (1913), S. 345 ff.

S. 12. Über den Zyklus der Auferstehungsbilder vgl. Preuschens Zeitschrift 14 (1913), S. 324 ff. — v. Sybel hat gegen meine Auffassung, in der ich Victor Schultze folge, Einspruch erhoben in derselben Zeitschrift 15 (1914), S. 254 ff. Er sucht die Katakombenmalerei unter einem einheitlichen Gesichtspunkte zu verstehen: sie soll uns die Verstorbenen als Selige im Paradiese zeigen. Darum soll der in Rede stehende Zyklus sich auf die geschehene Rettung vom Tode, aber nicht auf die künftige Auferstehung beziehen. Die christliche Eschatologie schwankt, indem sie bald von Unsterblichkeit, bald von Weltgericht und Auferstehung spricht, wobei sie einerseits hellenischen, andererseits jüdischen Überlieferungen folgt. v. Sybel möchte die altchristliche Kunst ganz auf dem Unsterblichkeitsglauben aufbauen. Es fragt sich, ob sich dieser Grundgedanke durchführen läßt. Nur eine eingehende Untersuchung könnte die Antwort geben. Ich möchte hier nur die Frage aufwerfen, ob es möglich ist, für das Verständnis der christlichen Volkskunst die urchristliche Eschatologie ganz auszuschließen — so hoch ich im übrigen die Verdienste des Sybelschen Buches einschätze.

S. 14. Über den Bilderzyklus, der aus dem Streit um die Bußdisziplin entstanden ist, vgl. Preuschens Zeitschrift 16 (1915), S. 1 ff.

S. 15. Der Gute Hirt als Eideshelfer der Rigoristen im Deckenbild von Prätextat bei Wilpert, Malereien Taf. 51, 1 = Preuschens Zeitschrift 16 (1915) Taf. 1, 1; dazu S. 7 ff.

S. 16. Über die Mahlbilder vgl. Preuschens Zeitschrift 17 (1916), S. 81 ff.

S. 18. A. Hauck, Die Entstehung des Christustypus in der abendländischen Kunst. S. 59.

S. 18 f. Christus verleiht den Märtyrern den Kranz bei Wilpert, Malereien Taf. 125.

S. 19. Noah als Frau auf dem Sarkophag der Juliane bei Garrucci V, 301, 2; Noah als Knabe bei Wilpert, Malereien Taf. 104.

Eine Frau auf dem Schiff des Jonas bei Wilpert, Malereien Taf. 96.

Ein weiblicher Jonas in Fünfkirchen, vgl. Bullettino di archeologia cristiana 1874 tav. 7. 8.

Die Patronin auf dem Bild des Speisungswunders bei Wilpert, Fractio panis Taf. 13 f. und bei Wilpert, Malereien Taf. 15, 1 = Preuschens Zeitschrift 17 (1916) Taf. 2, 1; dazu S. 97 ff.

Die Verstorbenen hinter den Schafen des Guten Hirten bei Wilpert, Malereien Taf. 190; ähnlich Taf. 198.

S. 21. Das Lazarusbild mit zwei Aposteln bei Wilpert, Malereien Taf. 137, 2.

Der trinkende Soldat beim Quellwunder s. Wilpert, Taf. 237, 2.

Der Kalfaktor bei den babylonischen Jünglingen, Garrucci II 71, 3.

S. 22. Über die Sarkophage vgl. J. Ficker, Die altchristlichen Bildwerke im Christlichen Museum des Laterans (Leipzig 1890) und den 2. Band v. Sybel's.

Sündenfall, Zuweisung, Erschaffung des Weibes nebeneinander, Garrucci V, 365, 2.

S. 23. Über die Verhaftung des Petrus vgl. die richtigen Beobachtungen von E. Becker, Quellwunder, S. 139 f. und in der Römischen Quartalschrift 1912, S. 176 ff.

Daran, daß Petrus die Schriftrolle vom Herrn empfängt, glaube auch ich festhalten zu müssen trotz der Einwendungen v. Sybels (Der Herr der Seligkeit, Marburg 1913, S. 19 ff.). Birts Deutung des Dominus legem dat (vgl. Preuschens Zeitschrift 15 (1914), S. 267 Anm.) bleibt dabei bestehen. Auf den Mosaiken ist die Szene deutlicher als auf den Sarkophagen, z. B. im Mausoleum der Constanza bei Wilpert, Mosaiken III Taf. 4, und im Baptisterium von Neapel bei Wilpert, a. a. O. III, 32.

S. 24. Es verdient bemerkt zu werden, daß das erste Bild der Wiener Genesis der Sündenfall ist. — Dagegen ist es ein Zufall, daß die Bilderfolge des Rossanensis jetzt mit der Auferweckung des Lazarus anfängt.

Die Hs. ist unvollständig und die Reihenfolge der Bilder verschoben. Ursprünglich machte das Lazarusbild nicht den Anfang.

Gott erscheint beim Sündenfall, Garrucci V, 318, 1; derselbe bei der Berufung des Moses, Garrucci V, 367, 3; die Trinität, Garrucci V, 365, 2.

S. 25. Die blaue Schale im Wallraf-Richartz-Museum in der Zeitschrift für christliche Kunst 1908, S. 69 f.

Der Noah-Sarkophag in Trier bei Garrucci V, 308, 1.

Der Jonas-Sarkophag bei Garrucci V, 307, 1.

Elisa und die Knaben von Bethel bei Garrucci V, 396, 9.

Joseph hinter dem Stuhl der Maria, Garrucci V, 365, 2.

Die Heilung des Gichtbrüchigen in zwei Szenen, Garrucci V, 314, 5.

S. 26. Die Korrespondenz zwischen dem Guten Hirten und der Verstorbenen ist besonders deutlich auf dem Sarkophag von der Via Salaria bei v. Sybel II, Abb. 2, oder auf dem Sarkophag der Juliane bei Garrucci V, 301, 2.

S. 27. Das Grab der Celerina bei Wilpert, Malereien Taf. 251.

S. 28. Der Sarkophag des Bassus, Garrucci V, 322, 2; die Lämmerszenen allein Römische Quartalschrift 1896, Taf. 7. Der Junius-Bassus-Sarkophag wird neuerdings, nach Al. Riegl's Vorgang, in die Zeit um das Jahr 200 datiert; man meint, die Inschrift v. J. 359 bezeuge nur eine spätere Benutzung des Sarkophags. Aber hier ist eine neue Untersuchung am Platze. Die Bilder, die den Sarkophag schmücken, sind größtenteils erst im vierten Jahrhundert entstanden.

Das Mosaik im Baptisterium des Laterans s. oben Taf. V.

Guter Hirt mit Christustypus, Garrucci V, 304, 4. Auch die Statuetten des Guten Hirten im Lateran-Museum stellen Christus als Guten Hirten dar; das schönste Beispiel im Mausoleum der Galla Placidia bei Wilpert, Mosaiken III, 48.

Die Identifizierung der Schafe des Guten Hirten mit den zwölf Aposteln bei Garrucci V, 304, 4.

Die Kronenübergabe der Apostel dargestellt durch Lämmer, die Kränze im Maul tragen, bei Garrucci V, 304, 2.

Der Christus des Weltgerichts als Schaf z. B. bei Garrucci V, 328 1; 329, 1; 330, 5; 332, 1 links oben; 343, 1.

S. 29. Apostel als Tauben im Baptisterium von Albenga bei Wilpert, Mosaiken III, 88, 1; am Kruzifix von S. Clemente in Rom bei Wilpert, Mosaiken III, 117 f.; wahrscheinlich auch schon im Baptisterium des Laterans, obgleich es nur vier sind: s. oben Taf. V.

Trullanum 692 c. 82: „Künftig soll auf den Bildern statt des Lammes die menschliche Figur Christi dargestellt werden."

Die Kreuzigung mit dem Monogramm vgl. auf den Sarkophagen bei Garrucci V, 349, 4 bis 353. Die Darstellung ist als allegorische Kreuzigung noch nicht allgemein anerkannt. Ich finde diese Deutung als selbstverständlich erwähnt von H. Lietzmann in der Internationalen Wochenschrift 1911, S. 501 f. Ich selbst habe in den Vorträgen zur Einführung in die kirchliche Kunst (Halle 1913), S. 114 ff. kurz darüber gehandelt. Der Beweis liegt in den kleinen Köpfen der Sonne und des Mondes, die auf dem Passionssarkophag (Garrucci V, 350, 1) in den Zwickeln über der Kreuzigung angebracht sind; sie sind das ständige Requisit des Kreuzigungsbildes. Constantinus Rhodius beschreibt es bei dem Crucifixus der Apostelkirche in Konstantinopel mit den Worten:

ἰδοὺ δὲ καὐτὸς ἥλιος σελασφόρος
ἔκρυψεν αὐγὰς καὶ σελήνη φωσφόρος,
γῆ δὲ κλονεῖται καὶ σπαράττεται τρόμῳ.

Revue des études grecques 9 (1896) p. 65 v. 979 ff.

Ein Kreuz auf dem Weltenthrone in Rom, S. Maria maggiore bei Wilpert, Mosaiken III, 70—72; in Ravenna, Baptisterium der Orthodoxen, Wilpert III, 81; ebendort im Baptisterium der Arianer, Wilpert III, 101; in Rom, S. Prassede Zenokapelle bei Wilpert III, 115.

Die Allegorie der Verklärungsgeschichte in S. Apollinare in Classe bei Garrucci IV, 265.

S. 30. Das Kreuz in Jesu Hand auf dem Sarkophag, Garrucci V, 325, 1; auf dem Mosaik des Guten Hirten im Mausoleum der Galla Placidia, Ravenna bei Wilpert, Mosaiken III, 48.

Das Lamm Gottes mit dem Kreuz auf dem Kopf: im Baptisterium des Laterans bei Wilpert, Mosaiken III, 1—3; auf den Sarkophagen, Garrucci V, 330, 5; 334, 2; 341, 2.

Die ravennatischen Sarkophage bei Garrucci V, 311, 5; 337; 355 f.; 389—92. — H. Dütschke, Ravennatische Studien (Leipzig 1909), gibt eine genaue Beschreibung aller ravennatischen Sarkophage. Mit seiner Datierung kann ich nicht übereinstimmen.

Löwe und Schlange unter den Füßen des Weltenrichters auf einem der Stuckreliefs in S. Giovanni in Fonte, Ravenna, bei Garrucci VI, 406, 4 und bei Wilpert, Mosaiken I, 47; auf den Sarkophagen, Garrucci V, 344, 1; 374, 3.

S. 31. Die Scheidung der Schafe und Böcke auf dem Sarkophag

Garrucci V, 304, 3; und auf dem Mosaik von S. Apollinare nuovo, Ravenna bei Wilpert III, 99, 2.

Der Weltenrichter sitzt auf dem Himmelsgewölbe im Mausoleum der Constanza, bei Wilpert, Mosaiken III, 5; und in Ravenna S. Vitale, bei Garrucci IV, 258. — Er steht auf dem Himmelsgewölbe im Baptisterium von Neapel, bei Wilpert, Mosaiken III, 32. — Die Personifikation des Caelus als Schemel des Weltenrichters z. B. auf dem Sarkophag des Junius Bassus bei Garrucci V, 322, 2.

Das Buch mit den sieben Siegeln in der Hand des Weltenrichters Christus in S. Vitale, Ravenna bei Garrucci IV, 258; das Buch liegt auf dem Weltenthron in S. Maria maggiore bei Wilpert, Mosaiken III, 70 bis 72 und in S. Prisco bei Capua, s. oben Taf. IV.

Der himmlische Hirte im Mausoleum der Galla Placidia, Ravenna bei Wilpert, Mosaiken III, 48; dasselbe Bild befand sich im Baptisterium des Vatikan nach der Beschreibung des Prudentius Peristephanon XII, 43 f.: „Mit dem Wasser der kühlen Quelle tränkt dort der Hirt selbst seine Schafe, die er dürsten sieht nach dem Brunnen Christi."

S. 33. Personifikationen sind die Ecclesia ex gentibus und ex circumcisione in S. Sabina, Rom (Wilpert, Mosaiken III, 47), die durch Beischriften sichergestellt sind. Für die Heiden- und Judenkirche halte ich auch die beiden Frauen in S. Pudenziana, Rom (s. oben Taf. I am Titel), die Paulus und Petrus krönen. Wilpert hält sie für die h. Pudenziana und Praxedis. In den Katakomben kommen nur übernommene Personifikationen vor. — Über typologische Beziehung alttestamentlicher Sprüche auf neutestamentliche Bilder vgl. E. v. Dobschütz in den Abhandlungen für den Grafen Baudissin 1918, S. 151 ff.

Der Gute Hirt als Hirtenidyll bei Wilpert, Malereien Taf. 122; der Gute Hirt melkt ein Schaf bei Wilpert, Malereien 93 und 117.

Das Jonasbild in Cagliari im Nuovo bullettino di archeologia cristiana 1892, tav. 6 ff. = O. Wulff, Altchristliche und byzantinische Kunst I, S. 92.

S. 34. Die Nunziatella-Katakombe bei Wilpert, Malereien Taf. 75. Über Pompeji vgl. W. Helbig, Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens. Leipzig 1868, p. 64 f. n. 232.

Orpheus mit zwei Schafen, Wilpert, Malereien Taf. 37; mit sechs Schafen, Wilpert a. a. O. 98; mit Schafen und einem Hund, Bullettino di archeologia cristiana 1887 tav. 6.

Der Gute Hirt mit den wassertrinkenden Männern des Quellwunders, Wilpert, Malereien Taf. 236.

Daniel mit Petrus und Paulus, Wilpert a. a. O. 197, 1.

Oranten mit Schafen, Wilpert a. a. O. 75.

Der Christus des Weltgerichts mit Amphoren und einem gefüllten Brotkorb, Wilpert a. a. O. 166, 1. Das Weltgericht ist mit Amphoren und Brotkörben verbunden auf dem Silberkasten von S. Nazaro in Mailand; vgl. Gräven in der Zeitschrift für christliche Kunst 1899, Taf. 1, S. 24.

Eine Orans mit sieben Brotkörben und sechs Weinkrügen bei Wilpert, Malereien 92, 1.

Schafe mit Milcheimern bei Wilpert a. a. O. 24, 2; 83; 96. — Einzelne Schafe, Wilpert a. a. O. 97, 1; 151. — Gruppen von Schafen, Wilpert a. a. O. 206.

S. 35. Der Hippokampus des Jonas isoliert bei Garrucci II, 2, 3.

Oranten als Dekorationsfiguren bei Wilpert, Malereien Taf. 25 und 100.

Der Tisch mit Fisch und Brot, Wilpert a. a. O. 38.

Der Fisch mit dem Brotkorb des Speisungswunders, Wilpert a. a. O. 28.

Parallelen in Pompeji bei Helbig a. a. O., S. 31 f. Attribute des Zeus, S. 47 der Hera, S. 49 des Poseidon, S. 51 der Demeter, S. 53 des Apollo, S. 68 der Artemis, S. 93 des Hermes, S. 132 ff. aus dem bacchischen Zyklus, S. 422 ff. Ornamentfiguren aus dem Gebiet des Kultus.

Der Jonas-Sarkophag bei Garrucci V, 307, 1.

Hirtenszenen und landschaftliches Genre, Garrucci V, 298, 3; 394, 1. 2.

Lamm—Christus mit trinkenden Hirschen, Garrucci V, 332, 1.

Der allegorische Crucifixus mit gekrönten Aposteln, Garrucci V, 351, 4.

S. 36. Apollinaris mit zwölf Lämmern in S. Apollinare in Classe, bei Garrucci IV, 265.

Über die zerstörte Apsis im Baptisterium des Lateran vgl. Wilpert, Mosaiken I, 256 f.; die erhaltene s. oben Taf. V.

S. Giovanni in fonte, Ravenna bei Garrucci IV, 226.

Pudenziana s. oben Taf. I. Hier ist der unterste Rand nicht sichtbar.

S. 37. S. Apollinare in Classe, a. a. O.

S. 39. Über die Stellung der alten Kirche zur Bilderfrage vgl. die ausgezeichnete Arbeit von Hugo Koch, Die altchristliche Bilderfrage nach den literarischen Quellen. Göttingen 1917.

Verlag von Quelle & Meyer in Leipzig

Das Christentum
in den ersten drei Jahrhunderten

Von Prof. Dr. H. Achelis

1. Band 320 S. Brosch. M. 10.— In Originalbd. M. 12.—
2. Band 550 S. Brosch. M. 15.— In Originalbd. M. 16.—

„Ich kann nur sagen, ein ausgezeichnetes Buch, das ich mit großem Gewinn und wirklicher Freude gelesen und studiert habe. Hätten wir doch seinerzeit als Studenten oder als Religionslehrer am Gymnasium eine solche Beschreibung des Christentums in den ersten drei Jahrhunderten schon gehabt, wieviel klarer wäre unsere Anschauung über den Werdegang und Siegesgang des Evangeliums in der alten Welt gewesen, wieviel lebensvoller und anschaulicher unsere Darbietungen! Professor Achelis hat keine Kirchengeschichte für Theologiestudierende in der bekannten Art schreiben wollen, deren es genug gibt, auch kein genaues wissenschaftliches Nachschlagewerk für gelehrte Kreise, an denen auch kein Mangel ist, er hat sich eine viel schönere und größere Aufgabe gesteckt: sein Buch, obwohl eine streng wissenschaftliche Arbeit — was steckt für eine Kenntnis der Quellen allein in den gelehrten Exkursen, die am Schluß jedes der beiden Bände stehen —, will ein lebensvolles Bild der Anfänge des Christentums auf jüdischem und heidnischem Boden geben, eine Darlegung der inneren göttlichen Kraft und Eigenart und welterobernden Macht der christlichen Gemeinden, und zwar vor allem für theologisch und wissenschaftlich interessierte Laien ... Professor Achelis hat erreicht, was er wollte. Keine störenden Hinweise auf die Werke anderer, keine hemmenden Auseinandersetzungen mit abweichenden Ansichten, aber völlige Beherrschung des ungeheuren Stoffes und aller der komplizierten Fragen. Fest, ruhig, zielstrebig schreitet die Darlegung dahin."

Neues Sächsisches Kirchenblatt. XIX. Jahrg.

„Trotz unserer prinzipiell gegensätzlichen Grundauffassung können wir dem Verfasser das Zeugnis nicht vorenthalten, daß er die ganze Fülle des heute zugänglichen Quellenmaterials in ein einheitliches Werk aus einem Gusse verarbeitet hat. Das Werk wird schon um dessentwillen seinen Platz neben den hervorragendsten Darstellungen des Urchristentums erringen, weil auf polemische Auseinandersetzung mit der vorhandenen Literatur fast völlig verzichtet und so der gelehrte Apparat tunlichst zurückgedrängt wird."

Kölnische Volkszeitung. 53. Jahrg.



